

Iza Franckiewicz
Uniwersytet Łódzki

MISTYFIKACJA W SZTUCE, KONCEPCJA MISTYFIKACJI JAKO INSTRUMENT BADAWCZY

Kłamstwo powszechnie nacechowane jest negatywnie. Uważa się je za godne potępienia, napiętnowania. Ci natomiast, którzy zawodowo zajmują się badaniem kłamstwa, czyli na przykład psychologowie powstrzymują się od ocen moralnych, zapewne by zachować neutralność w stosunku do przedmiotu badań¹. Choć oszukiwanie łatwo kojarzy się z niskimi pobudkami, pośledniością, to przecież w życiu społecznym warto to odnosić do intencji podmiotu i celów, na które nakierowany jest podmiot. Kłamstwo jest obecne właściwie w każdym przejawie życia społecznego. Nie może się bez niego obejść polityka, życie rodzinne, sztuka. Obecnie chyba nikt nie ma złudzeń, że w polityce kłamstwo, które sprowadza się nie tylko do wypowiedzi nieprawdziwych, ale i zatajania, celowego nie ujawniania prawdy, jest praktyką powszechnie stosowaną. Zagadnienie relacji prawda – fałsz w polityce, czy gospodarce jest często podejmowane na gruncie teoretycznym, bo i stawka jest wysoka. Nieuczciwe zagrywki mogą się odbić szerokim echem na życiu społecznym.

Choć sztuka wciąż jeszcze przez wielu kojarzona jest z emocjami wyższymi, szlachetnością, wzniosłością, pięknem, w tym również pięknem duchowym, kłamstwo jest w niej również obecne. Zagadnienie kłamstwa i prawdy w sztuce podnoszone bywa przez estetykę. Na polu tym, jak zauważa Roman Ingarden, w prawdziwości dzieła sztuki czy też prawdziwości w dziele sztuki „widziano zazwyczaj jedną z wartości, które mogą lub nawet muszą być w nim ucieleśnione”². Sam Ingarden zajmując się prawdziwością dzieł sztuki, skupia uwagę na prawdziwości poznawczej³. Podejmuje również problem prawdziwości przedmiotów przedstawionych

¹ P. Ekman, jeden z czołowych psychologów, zajmujących się behawioralnymi oznakami kłamstwa, w każdej swej publikacji podkreśla swój neutralny stosunek do kłamstwa.

² R. Ingarden, *Wybór pism estetycznych*, s. 258, Universitas, 2005

³ Prawdziwość rozumiana jest tu jako właściwość sadu wynikająca z relacji tegoż sadu z „rzeczywistością” od niego nie zależną. Może ona zaistnieć o tyle, o ile w dziele występowały sady w znaczeniu logicznym.

w dziele sztuki, prawdziwość w relacji do autora⁴. Skupia się także na prawdziwości rozumianej jako walor estetyczny dzieła, rozumiejąc ją jako odpowiedniość środków, zwartość zestroju momentów jakościowych i tym podobnych⁵.

Problemem prawdy, prawdziwości świata w dziele sztuki mało zainteresowane są historia i krytyka sztuki, a nawet socjologia sztuki. Może to wynikać z faktu, że kłamstwo na polu sztuki zdaje się mało szkodliwe, o ile w grę nie wchodzi fałszerstwo, sztuce nie przypisuje się możliwości faktycznego wpływania na rzeczywistość. Doskonale obrazuje to jeden z dialogów w filmie „Carravagio” Dereka Jarmana, w którym mowa o tym, że rewolucji nie wywołuje się pędzlami. Sztuka nadal nie jest postrzegana jako partner w dialogu z nauką. I z tym poglądem warto polemizować. Na gruncie hermeneutyki Hansa-Georga Gadamera sztuki nie da się redukować do estetyki czystej, sztuka ma roszczenia prawdziwościowe, które wykraczają poza nią samą, w krytyce sztuki potrzeba kompetencji z innych dziedzin. Sztuka bowiem coraz częściej podejmuje zagadnienia istotne z punktu widzenia nauki, z socjologią na czele⁶.

Sztuka współczesna podejmuje tematy istotne z punktu widzenia nauk społecznych, często by to uczynić wikła się w rozmaite relacje społeczne. Coraz częściej sięga po narzędzia stosowane w życiu codziennym, wykorzystuje mechanizmy w sztuce do tej pory obce. Kłamstwo, fałszerstwo, mistyfikacja są łatwiejsze w sztukach wirtualnych i z użyciem technik cyfrowych. Przekłamania, zwykle dotyczące odwzorowania rzeczywistości, były obecne w sztuce zawsze. Teraz jednak nabierają one zupełnie nowych znaczeń. Kłamstwo jest eksploatowane na wiele, zupełnie nowych sposobów. Wykorzystywanie kłamstwa, manipulacji w sztuce coraz częściej ma wpływ na życie społeczne, staje się rodzajem broni. Możliwość zaistnienia takiej sytuacji daje powstanie nowej relacji na linii artysta – odbiorca. XX wiek był okresem zacierania się granicy między nadawcą a odbiorcą, wtedy to postmodernizm definitywnie zniósł romantyczny status artysty jako demiurga, twórcy, podważył rolę autora. Za to coraz bardziej istotny stawał się odbiorca. Kulminację tego procesu, a zarazem najbardziej widoczną, bezpośrednią egzemplifikację stanowi sztuka interaktywna, która w ręce interaktywnego odbiorcy oddała część kompetencji związanych z zaistnieniem dzieła. Różne znaczenie, w tworzeniu prac interaktywnych, przypisuje się interaktorowi. Rola artysty coraz częściej sprowadza się do stworzenia pewnych ram, kontekstu, środowiska dla działań odbiorcy, bez którego dzieło nie może powstać. Zniesienie dystansu między twórcą a odbiorcą przynosi również i inne konsekwencje, jako że jest to relacja dwustronna, coraz więcej wolno odbiorcy, ale i sam twórca na coraz więcej może sobie pozwolić, coraz śmielej z odbiorcą postępuje. Wywiązuje się rodzaj gry między artystą, dziełem i odbiorcą o wyniku trudnym do przewidzenia. Twór-

⁴ Nie chodzi tu o autentyczność dzieła, ale o szczerłość autora, wierne oddanie zdarzeń, przeżyć.

⁵ R. Ingarden, *Wybór pism estetycznych*, Universitas, 2005.

⁶ Szerzej na ten temat pisze Artur Żmijewski w artykule *Stosowanie sztuki społeczne* publikowanym w *Krytyce Politycznej*.

ca coraz częściej obiektem swych działań czyni właśnie odbiorcę-interaktora, włącza go w strukturę własnych działań. Artysta-gracz zastawia na niego pułapki, łapie go w misternie utkaną sieć. Ta likwidacja dystansu jest rezultatem także przedsięwzięć mających na celu wejście sztuki w życie, jej wyjście z galerii, rozmycie granic sztuki. Pozwala to artystom na wykorzystywanie nowych środków, do tej pory dla sztuki niedostępnych. Umożliwia również bardziej bezpośrednie, dosłowne wręcz oddziaływanie na odbiorców. Kolejną istotną kwestią jest zwrócenie uwagi na procesualność aktu twórczego. Happening, sztuka performance a wreszcie sztuka interaktywna nadają dziełu sztuki procesualny charakter. Istotny staje się nie tylko efekt, ale czasem, nawet przede wszystkim proces tworzenia, który może przybierać formę procesu mistyfikowania.

Wymienione przeze mnie czynniki sprawiają, że realizacje artystyczne opierać się mogą na misternie utkanym planie, pomyśle w który uwikłane mogą być, a nawet muszą osoby postronne. Mam tu na myśli działania o charakterze mistyfikacyjnym. Terminem mistyfikacja określam wszelkie działania, które mają na celu świadome, intencjonalne wprowadzenie kogoś w błąd. Są to działania zaplanowane, dopracowane w szczegółach, niejednokrotnie rozległe w czasie. W odróżnieniu jednak od fałszerstwa, oszustwa, mają one sens jedynie o tyle, o ile ostatecznie zostaną zdemaskowane. Działania, które uciekały się na przykład do przekłamań w kwestii autorstwa dzieła, miały miejsce od dawien dawna, eksploatowane były m.in. przez literaturę. W połowie XVIII wieku James Macpherson wydał „Pieśni Osjana”, jako ich autora podając średniowiecznego szkockiego barda. Raymond Queneau w połowie XX wieku napisał dwie dość pikantne powieści, podając się za kobietę, przykłady można mnożyć.

Na gruncie sztuk plastycznych mistyfikacja przez długi czas kojarzona była z fałsyfikacją, która miała i ma różne oblicza. Jest nią fałszerstwo dzieł oryginalnych, czyli podawanie kopii za oryginał. Jest nią również podpisywanie dzieł jednego artysty nazwiskiem innego, bardziej znanego, szanowanego. Tak właśnie funkcjonowały przez długi czas obrazy Hana van Meegerena uważane za dzieła Vermeera. Dyskusyjny jest także status dzieł, które są wynikiem pracy uczniów danego malarza, przy jego większym bądź mniejszym udziale, ale sygnowane jego nazwiskiem. Działania te nie są obliczone na ostateczne odkrycie prawdy. Odwrotna sytuacja miała miejsce w przypadku prac Duchampa. Ten, jako uznany już artysta, niektóre ze swoich prac sygnował pseudonimem. Tak właśnie postąpił ze swoją „Fontanną”, sygnując ją nazwą producenta tegoż urządzenia. Jego działanie wpisuje się w mistyfikację artystyczną, taką jaką chcę się zajmować, która ostatecznie ma funkcjonować w świecie sztuki jako mistyfikacja właśnie, rodzaj gry. W latach sześćdziesiątych dziennikarz David Stein dla żartu zaczął wykonywać rysunki w stylu Cocteau, a później również Matisse’a, Légera, Chagala, Modigli-

niego, Degasa, Renoira czy Picassa. Po latach opublikował swe wspomnienia pt. *Trzy Picassy przed śniadaniem*⁷. Ostatecznie więc jego żart ujrzał światło dzienne.

Po dziś dzień pokutuje jednak pejoratywne nacechowanie słowa mistyfikacja, niejednokrotnie łączonego z falsyfikacją. Często używane jest ono przecież jako antonim sztuki w ogóle. Z drugiej strony sztukę jako taką uważa się często za wielką mistyfikację. Józef Robakowski stwierdza: „Pojecie „gry w manipulację” jest na terenie sztuki tematem niegodnym i wyjątkowo wstydlwym. Na ogół przyjęło się sądzić, że artysta prawdziwy to człowiek szczery, głęboko przeżywający swoje istnienie jako że jest urodzony z cierpienia i wielkiej namiętności swych przeżyć. To osobne, specjalnie predysponowane, zanurzone w tajemnicy swoistych gestów KURIOZUM”. Po czym jednak dodaje: „Tymczasem niezmiernie ciekawi mnie czy ja jestem artystą? Bowiem niezbicie stwierdzam, że przez całe życie mojej sztuki karmię się manipulacją, która służy mi do zatarcia klarownego wizerunku osobowego. Jestem przekonany, że artysta to rodzaj perfidnego szalbierza, wrzodu społecznego którego witalnością jest właśnie manipulacja na własne konto jako wyraz samoobrony przed unicestwieniem czyli publiczną akceptacją i uznaniem”⁸.

Mistyfikacja – w znaczeniu w jakim chciałabym się nią zająć – jest nie tyle celem, działaniem wymierzonym w konkretne dzieła sztuki, ale środkiem artystycznego wyrazu, metodą twórczą. Uciekanie się do niej nie wynika bezpośrednio z pobudek finansowych, jak ma to miejsce w przypadku sprzedawania kopii cennych obrazów jako oryginału. Problem ten, w ogóle w sztuce współczesnej, schodzi na dalszy plan. Działania o charakterze akcjonistycznym nie mogą stać się przedmiotem transakcji rynkowej, jak może to mieć miejsce z obrazem czy rzeźbą. Z jednej strony mamy do czynienia z zanikaniem dzieła jako artefaktu, z drugiej zaś z łatwością powielania prac korzystających ze współczesnych rozwiązań technicznych. Zmianie ulega stosunek do kwestii autorstwa i oryginalności dzieł. Zagadnienie mistyfikacji w sensie tu podjętym, nieco bliższe jest już praktykom sygnowania prac nazwiskami cenionych artystów, po to by mogły zaistnieć, wejść w obieg galeryjny. O ile jednak dla twórców uciekający się do takich praktyk, często była to jedyna droga przebicia się przez system krytyki, o tyle niektóre działania, mają na celu zakpienie właśnie z tego systemu. Mistyfikacja staje się bronią w rękach artystów, mechanizmem ośmieszenia zjawisk, które ich prowokują. Z pomocą artystom współczesnym przychodzą wynalazki techniczne.

I tak, na przykład, od kilku lat brytyjski świat sztuki terroryzuje Banksy – artysta zajmujący się głównie graffiti, który niepostrzeżenie umieszcza swoje prace na ścianach najbardziej prestiżowych galerii m.in. The Tate Gallery czy The National

⁷ D. Sieniarska, *Artystyczna mistyfikacja. Dwa Rubensy po obiedzie, czyli o sztuce fałszerzy*, [w:] *Aesthetica perennis?*, red: Leszek Sosnowski, Kraków 2001.

⁸ J. Robakowski, *Manipuluje!*, [w:] Józef Robakowski, *Teksty interwencyjne*, Koszalin 1995, za: *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*, Łukasz Ronduda, http://www.exchangegallery.cosmosnet.pl/subwersywne_text.html.

Gallery. Brytyjskie gazety prześcigają się w donoszeniu o jego prowokacjach, a zdjęcia które zamieszczają potwierdzają jego działalność. Inaczej wykorzystał fotografię pisarz William Boyd, który w 1998 roku wydał tom „Nat Tate: American Artist, 1928–1960” poświęcony przedwcześnie zmarłemu, ekspresjonistycznemu artyście Natowi Tate. Była to mistyfikacja, która za pomocą zdjęć, spreparowanych notatek, fikcyjnych wypowiedzi uczyniła z fikcji rzeczywistość. Imię i nazwisko wyimaginowanego malarza to gra słów, której materia są nazwy dwu brytyjskich galerii The National Gallery and The Tate Gallery. Ani artysta, ani jego prace nigdy nie istniały. Boyd przyznał, że Tate był dziełem jego wyobraźni. Na gruncie polskim grupa Zero 61, w ramach której działał cytowany przeze mnie wcześniej Józef Robakowski, „sygnowała” nazwiskiem fikcyjnej postaci – Józefa Korbieli – niektóre swoje projekty⁹. Wyżej przytoczone przykłady można traktować jako rodzaj niewinnego żartu, niemającego większych konsekwencji społecznych.

Kolejnym krokiem, wynikający z rozwoju możliwości technicznych, jest przeniesienie działań artystycznych do internetu. Sieć jest miejscem prezentacji, materia i narzędziem sztuki jednocześnie. Jest przestrzenią, w której funkcja dokumentacyjna i kreacyjna się rozmywają. Fikcja uniezależnia się zupełnie od rzeczywistości. Manipulacja staje się bardziej odważna. Sztuka daje możliwość brania rzeczy w nawias. Kłamstwa wzięte w nawias sztuki nie są obarczone ciężarem moralnym. Sztuka pozwala na dystans. O ile jednak działania Banksego wymagają od niego odwagi cywilnej wejścia do galerii i stanięcia twarzą w twarz z sytuacją, o tyle internet pozwala mistyfikatorowi utrzymać bezpieczny dystans. Jest to sytuacja nieco analogiczna do tych z życia codziennego. Kłamstwo twarzą w twarz jest trudniejsze, niż oszukiwanie na odległość.

W tym samym czasie, w którym Boyd stworzył Nata Tate’a, swój „wielki szwindel” pt. Darko Maver zaczął budować kolektyw 0100101110101101.ORG. W swojej mistyfikacji pokazali, jakim sprzymierzeńcem w kreowaniu, stwarzaniu fikcyjnej rzeczywistości może być fotografia, film i internet. Uważa się ich za kontynuatorów tradycji sytuacjonistycznej w sieci.

Historia Darko Mavera rozpoczęła się w 1998 roku, kiedy pierwsze informacje na jego temat pojawiły się w sieci. Darko Maver to w rzeczywistości imię znanego słoweńskiego kryminologa. Ich Maver urodził się w Krupanj, małym górskim miasteczku położonym 100 km od Belgradu. Gdy miał osiem lat zastał porzucony przez rodziców. Po kilku latach spędzonych w sierocińcu, został zaadoptowany przez rodzinę handlarza bronią. W 1981 roku rozpoczął naukę w Akademii Sztuk Pięknych w Belgradzie. Zajmował się rzeźbą w wosku i plastiku. Jedynymi dowodami rzekomych prac powstałych w Akademii jest spreparowana dokumentacja, na którą składały się autentyczne zdjęcia płodów i aborcji pochodzące z medycznej biblioteki, czy magazynów teatralnych. Po śmierci Tito,

⁹ Ł. Ronduda, *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*, http://www.exchangegallery.cosmosnet.pl/subwersywne_text.html

Maver nie mógł dostosować się do klimatu uczelni, porzucił więc Akademię i przeniósł się do Lublany, gdzie utrzymywał kontakt z awangardowymi artystami. Jego prace stawały się coraz bardziej niepoprawne politycznie. W 1990 roku opuścił Lublanę. Rozpoczął pracę nad projektem „Taniec pajaka”. Trudno jednoznacznie zakwalifikować jego poczynania. Był to specyficzny performance, instalacja. Jego przedsięwzięcie polegało na podrzucaniu wykonanych przez siebie manekinów, do złudzenia przypominających prawdziwe, martwe, często zmasakrowane ciała ludzkie, w miejscach publicznych (hotelach, parkach, toaletach publicznych). Manekiny do tego stopnia przypominały brutalnie zamordowanych ludzi, że osoby, które je znajdowały od razu alarmowały policję. Poszczególne instalacje stanowiące części „Tańca pajaka” to, m.in.: „Deposition”, „Eurotic”, „Garbage”. Maver nie przyznawał się do owych makabrycznych żartów. W latach 1990–1993 policja miała problemy z powiązaniem wstrząsających opinią publiczną incydentów z jego osobą. Gdy autorem projektu okazał się Maver, krytyka nie potrafiła ustosunkować się do jego projektu. Incydenty wywoływały wrzawy w mediach, a artyści udało się trafić do opisujących zbrodnie rubryk ogólnokrajowych gazet, do kolorowych magazynów i kartotek policyjnych. Udało mu się pokazać jak media zmieniają świadomość. Maver również pisał. Był poetą i teoretykiem swych prac.

W rzeczywistości akcje z manekinami nigdy nie miały miejsca, gazety serbskie nigdy nie pisały o nich, a obrazy przedstawiające rzekome manekiny Mavera były – jak twierdzą artyści – autentycznymi fotografiami prawdziwych zbrodni i zmasakrowanych ciał pochodzącymi ze stron internetowych typu www.rotten.com. Darko Maver od początku do końca jest dziełem kolektywu 0100101110101101.ORG. Jego członkowie latem 1998 roku przygotowali imię, biografię, wczesne prace, poezję, fotografie i rzekome artykuły prasowe swego bohatera. Wirtualny Maver stał się realny. Prawdą jest natomiast, że w sierpniu 1998 roku galeria w Lublanie pokazała dokumentację Tańca pajaka. W październiku 1998 nowe prawo jugosłowiańskie rzekomo uznało prace Mavera za antypatriotyczne i został on skazany na karę więzienia. Gazety jugosłowiańskie naprawdę pisały o tym, że w tak ciężkich czasach (wojna), parodiowanie, naigrywanie się krwią i strachem, jest niemożliwe do zaakceptowania. Świat jest jednak innego zdania. Pojawiają się opinie, że jego prace zwracają uwagę na rolę opinii publicznej, sposób jej funkcjonowania w kontekście mechanizmu przekazywania informacji we współczesnym społeczeństwie. Podczas gdy artysta nadal rzekomo przebywa w więzieniu, zorganizowana zostaje w Bolonii wystawa zdjęć dokumentujących jego prace, gdyż oryginały zostały zniszczone. Towarzyszy jej ogromna kampania promocyjna i ogromny szum w prasie, a wystawę odwiedzają tłumy. Maver staje się jednym z najbardziej zagadkowych artystów awangardowych. W Internecie mnożą się poświęcone mu strony. W tym czasie NATO wkracza do Kosowa. 0100101110101101.ORG uznaje, że czas by Maver, jak każdy kultowy artysta, zmarł młodo. 15 maja do agencji prasowych dociera wiadomość o śmierci artysty w więzieniu. Informację potwier-

dza zdjęcie zamordowanego Mavera. Pojawiają się spekulacje czy nie było to samobójstwo, ostatni performance artysty? Od czasu jak trafił do więzienia, nikt nie znał jego losu. Gazety znów zaczęły się rozpisywać, a jego prace uznano za krytykę mediów i wykorzystywania przez nie ofiar wojny. W czerwcu 1999 roku podczas Biennale Młodych Artystów w Rzymie jedna z grup teatralnych dedykuje Maverowi swoje przedstawienie. 25 września w Forte Prenestino w Rzymie ma miejsce retrospektywa jego prac. Darko Maver zostaje pośmiertnie zaproszony do udziału w 48 Biennale w Wenecji, powstaje o nim film dokumentalny, który jest wyświetlany podczas Biennale. Najważniejsze postacie świata sztuki zaczynają się nim interesować. Dla jednych jego prace są rezultatem sytuacji na Bałkanach, inni interpretują je w kontekście sztuki ciała, jeszcze inni jako formę sztuki postmodernistycznej, czy awangardowej. Na początku 2000 roku grupa 0100101110 101101.ORG ujawnia swój „wielki artystyczny szwindel” przyznając się do wymyślenia życia i prac Darko Mavera. Jako dowód prezentują fotografie zmarłego artysty, wykonaną w tym samym pokoju, w którym został znaleziony martwy, a zrobioną w chwilę po tej, na której był przedstawiony jako nieżywy. Wiadomość ta wywołała gorącą dyskusję i nic dziwnego – przez 2 lata miał miejsce performance, który wyniósł manipulację do rangi sztuki¹⁰.

Celem artystów było rozbicie od środka systemu produkcji, dystrybucji i urzeczywistniania sztuki, pokonanie go jego własną bronią. Ich projekt stał się koniem trojańskim, który od wewnątrz rozbił świat artystyczny. Kolektyw swą pracą chciał wyrazić sprzeciw wobec formy i kierunku, w jakim rozwija się sztuka, szczególnie netartowa. W sieci nie chodzi – jak twierdzą – o prace, ale o kreację artystyczną. Potencjalnie wszystko może być sztuką. Zadaniem artysty jest jedynie przekonać pewną liczbę osób o sprzedajności swojego pomysłu. Przekonanie kuratorów, krytyków i prasy stanowi, ich zdaniem, gwarancję sukcesu¹¹. Odbiorcy pasywnie podchodzą do prac, przyjmują stereotypy. Właśnie z takimi postawami starają się walczyć członkowie kolektywu. Jak sami twierdzą, posunęli się krok dalej od Duchampa – on przedmiot codziennego użytku uczynił dziełem sztuki – oni zrobili to samo z czymś nieistniejącym.

Praca kolektywu wskazuje na istotne mechanizmy dotyczące nie tylko sztuki, ale kultury w ogóle. Całe oszustwo, na każdym z jego poziomów opiera się na obrazie. Rzekome prace Darko Mavera z czasów studiów zdokumentowane fotograficznie są w rzeczywistości zaczerpnięte z medycznych publikacji. Podstawowy materiał całej akcji stanowią fotografie rzeczywistych ciał pochodzące z internetu. W mistyfikacji pełnią one jednak rolę zdjęć dokumentujących akcję Mavera. Mają zaświadczać o ich autentyczności. Stają się one eksponatami wystaw. Podczas weneckiego Biennale pokazywany jest dokument o Maverze. I choć sam film nie ma intencji wprowadzenia kogokolwiek w błąd (organizatorzy Biennale nie wiedzieli o mistyfikacji), to jednak wszystko, co w nim pokazane jest nieprawdą.

¹⁰ http://www.0100101110101101.org/home/darko_maver/story.html (wejście dn. 1.03.06).

¹¹ http://www.0100101110101101.org/texts/mladina_complete-en.html (wejście dn. 1.03.06).

Również sfingowana śmierć Mavera potwierdzona jest fotografią. Fotografia wykorzystana jest przez kolektyw w służbie mistyfikacji, ostatecznie jednak jest ona również dowodem ujawniającym oszustwo (zdjęcie zmartwychwstałego Mavera). Praca ta pokazuje więc, jak wielką moc stwórczą ma fotografia w naszej kulturze, opartej na wizualności. Unaocznia również, jak wszelkie media uniezależniają się od rzeczywistości. Rozwój nowoczesnego systemu medialnego, a w szczególności internetu pozwala przedstawieniu jeszcze bardziej, niż miało to miejsce do tej pory, uniezależnić się od rzeczywistości. Wirtualny świat staje się coraz mniej zależny od realności. Cała twórczość kolektywu 0100101110101101.ORG opiera się w zasadzie na mistyfikacji, a jej przestrzenią jest głównie internet.

Internet w przeciwieństwie do galerii sztuki jest przestrzenią, w której sztuka obcuje z życiem codziennym. Mistyfikacja więc z obszaru sztuki przenika w szeroko pojmowany świat społeczny. Choć nie jest to bezpośrednim celem kolektywu, praca ta pokazuje jak łatwo jest rozprzestrzeniać treści nie mające pokrycia w rzeczywistości w środkach masowego przekazu. Pokazuje jeszcze jedną istotną, choć już dość szeroko dyskutowaną sprawę. Uprzedmiotowienia śmierci, zdekonstruowania jej, zdefragmentowania. Kolektyw, jak już wspomniałam, wykorzystał fotografie szczątków martwych, zmasakrowanych ciał ludzkich, zamieszczanych na stronach internetowych. Użył tych zdjęć, podając je za dokumentację akcji artystycznych Darko Mavera. Uwidoczniał w ten sposób łatwość ich rekontekstualizacji, a raczej dowolnego ukontekstowania. Fotografie te funkcjonują bowiem w sieci bez kontekstu. Są czystym spektaklem okrucieństwa. Kolektyw wprowadza je w kontekst sztuki. Czyni nie tyle z fotografii, które są jedynie dokumentacją, ale właśnie z tego co jest na nich przedstawione, z sfotografowanych podmiotów, przedmiot sztuki. Czyni to specjalnie, demaskując w ten sposób, piętnując współczesny stosunek do martwego ciała.

Inne prace zespołu mierzą się z problemami społeczno-kulturowymi, politycznymi, ekonomicznymi już bezpośrednio. Działalność kolektywu uważana jest za przeniesienie praktyki neoistów¹² w przestrzeń internetu, a ich twórczość, szczególnie projekt „United we stand”, rozpatruje się również w kontekście popartu. Jest on materiałem promującym nieistniejącą produkcję filmową, która w typowo hollywoodzki wzór obrazowania włącza akcenty europejskie. Na plakacie filmowym możemy na przykład oglądać bohaterów w pozach charakterystycznych dla amerykańskich megaprodukcji, jednak zamiast flagi USA, na plakacie widnieje flaga UE. W ramach innej swej akcji, skopiowali zawartość internetowej galerii Hell.com, do której dostęp był ograniczony poprzez konieczność podania hasła. Artyści skorzystali z faktu, że galeria została na 48 godzin otwarta dla szerokiej publiczności. Podobny los spotkał galerie Art.Teleportacja. Działaniem tym naru-

¹² Neoisci to ruch powstały w latach siedemdziesiątych w Kanadzie i USA. Na polu artystycznym sprzeciwia się instytucjonalizacji, urynkowieniu sztuki. Głosi idee wolności sztuki. Ruch wyrósł bezpośrednio ze Sztuki Poczty, swe inspiracje czerpał z futuryzmu, dada i Fluxusu, a ich ulubioną sytuacją artystyczną stanowił performance.

szyli prawo, w rezultacie czego sprawa trafiła na wokandę. Jak więc widać współczesnemu artyście nie strasze i sądy. W ramach swej działalności na rzecz wolnej kultury członkowie kolektywu nie pობлаżają także indywidualnym artystom. Ich łupem padła między innymi strona innych twórców internetowych, skrywających się pod pseudonimem Jodi.

Dziedzinę polityki i gospodarki najbardziej chyba jednak upodobali sobie artyści – mistyfikatorzy, którzy działają pod nazwą The Yes Man. To oni w 1999 roku stworzyli stronę internetową, która udawała stronę WTO (organizacji której działali są zagorzałymi przeciwnikami), czego efektem było zaproszenie ich na szereg konferencji, podczas których pełnili rolę ekspertów. Na konferencjach tych głosili absurdalne, zupełnie niepoprawne politycznie hasła, obnażając obłudność WTO. Ich „ofiara” padła również firma chemiczna Dow. Od kilku lat posiadają stronę udającą oficjalną stronę korporacji i podszywając się pod jej przedstawicieli, ogłosili na przykład w Internecie, że czują się odpowiedzialni za tragedię (wyciek trującego gazu) w fabryce w Indiach. W prowokację uwierzyła nawet telewizja BBC, prosząc, w dwudziestą rocznicę tragedii, przedstawiciela firmy (w rzeczywistości członka The Yes Man) o udzielenie wywiadu telewizyjnego. Artyści oczywiście pozytywnie odpowiedzieli na prośbę BBC. Elegancko ubrany członek The Yes Man, wcielając się w rolę przedstawiciela Dow wystąpił przed kamerami tejże stacji.

W 2004 roku, jako reprezentanci Dow, wzięli udział w konferencji poświęconej bankowości. Ich odczyt poświęcony był „akceptowalnemu ryzyku” w biznesie. Rozważano kwestię poświęcenie ilu istnień ludzkich jest dopuszczalne dla osiągnięcia profitu, przywoływał przykłady np. współpracy koncernu IBM z Nazistami. Członkowie prezentowali wynalazek Dow, czyli „kalkulator akceptowalnego ryzyka”. Ich wykład, o dziwo, był gromko oklaskiwany a kilku bankierów podpisało się pod licencją dla wynalazku. The Yes Man nie są również obojętni w stosunku do polityki. W 1999 roku, podczas kampanii wyborczej Georga Busha, wraz z RTMARK stworzyli stronę internetową GWBush.com naigrywająca się z ówczesnie jeszcze kandydata na prezydenta.

Członkowie The Yes Man to raczej aktywiści, którzy swoim akcjom przydają wymiar artystyczny. Internet jest medium, które umożliwiło im w ogóle mistyfikacje, ale i środkiem pozwalającym zaistnieć na szeroka skalę. Nim dokumentacje z ich przedsięwzięć trafiły do przestrzeni galeryjnych, można je było znaleźć w sieci. Ich działania jasno wskazują na to, że sztuka, przynajmniej w niektórych swych odsłonach, nie zamierza już zaspokajać potrzeby piękna. Chce natomiast mieć prawo do głosu w sprawach istotnych, podejmować te same problemy, które nauka, polityka, religia i inne dyscypliny. Artyści być może są jednak w stanie poprzez swą sztukę kształtować rzeczywistość.

Niezwykle ciekawą mistyfikację właśnie z społecznej perspektywy poczynili w 2004 roku, w dniu wejścia Czech do Unii Europejskiej dwaj studenci praskiej szkoły FAMU Filip Remunda i Vít Klusák. Uknuli oni prowokację, której celem

było stworzenie fikcyjnego supermarketu. Na potrzeby swej akcji zatrudnili specjalistów od reklamy. Sami, na czas realizacji projektu, stali się elegancko ubranymi biznesmenami. Kampania reklamowa zbudowała wizerunek supermarketu od podstaw. Czeski sen, bo tak miał się nazywać sklep, był na billboardach, w radiu, telewizji i na ulotkach. Tuż przed otwarciem, do mieszkańców Pragi trafiła gazетка supermarketu, w której podane ceny produktów i promocje wydawały się snem. Tysiące ludzi przybyło w niedzielne, majowe przedpołudnie na miejsce otwarcia supermarketu. Zdziwili się, gdy za fasadą Czeskiego snu nic nie znaleźli. Fronton sklepu był zwykłą atrapą. Reakcje były różne, od złości i rozgoryczenia, po śmiech. Cała prowokacja, wraz z przygotowaniami, została zarejestrowana kamerą, a jej rezultatem jest film dokumentalny pod tytułem „Czeski sen”. Jego autorem udało się zadrwić z postaw przedstawicieli społeczeństwa konsumpcyjnego. Przeprowadzili oni swego rodzaju eksperyment. Każdy z elementów był dopracowany do perfekcji, wiarygodny. Jedynym budzącym wątpliwości szczegółem była nieprawdopodobnie korzystna oferta promocyjna marketu. Okazało się jednak, że łatwowiernych klientów nie zabrakło. Nie ma w tym jednak nic zaskakującego, ani czyniącego pomysł filmowców wyjątkowym. Przecież wszelkiego rodzaju „szalone promocje”, które przyciągają rzesze klientów dobrze są nam znane z rzeczywistości. Autorzy filmu zarejestrowali reakcje ludzi na mistyfikacje, to jest najciekawszy element „Czeskiego snu”. Były one różne. Niektórzy potrafili podejść do sytuacji z dystansem, żartowali. Sami przed sobą przyznawali się do postawy bezrefleksyjnie konsumpcyjnej. Czuli się nieco zakłopotani, ale nie winili autorów mistyfikacji, rozumieli sens przedsięwzięcia. Pojawiły się jednak i postawy agresywne, niektórzy czuli się oburzeni, oszukani. Czuli, że ktoś głupio z nich zakpił. Trudno ocenić na ile ich postawa była wywołana faktem, że zostali oszukani, a na ile tym, że przy okazji wytknięto im ich słabości. Na ile zdawali sobie sprawę z celu prowokacji. Wymowna jest scena tuż po przecięciu wstęgi otwierającej wymyślony hipermarket. Wszyscy zebrani ruszają na niego szturmem, biegną by posiąść upragnione dobra. „Czeski sen” obnaża postawy konsumpcyjne, poprzez zarejestrowanie reakcji na mistyfikacje, pokazuje na ile potencjalni klienci są świadomi swych postaw. Film Filipa Remunda i Vita Klusáka zmusza do refleksji nad egzystencją w magicznym świecie konsumpcji. Podejmuje te same kwestie, które są przedmiotem analizy naukowej Riechera. Również metoda tego artystycznego przedsięwzięcia jest zbliżona. Autorzy filmu postawili bowiem tezę, którą następnie przeprowadzając swój eksperyment udowodnili. Pewne zastrzeżenia budzić może jednak etyczna strona eksperymentu. Badani zostali niewątpliwie celowo wprowadzeni w błąd, oszukani.

Ostatnimi mistyfikacjami artystycznymi, na które chcę zwrócić uwagę są prace „I’ve seen my death” Zuzany Janin oraz „Łaźnia” Katarzyny Kozyry. Pierwsza z artystek na potrzeby realizacji swojej wizji twórczej, poprosiła rodzinę, by ta umieściła w gazecie nekrolog, który informował o „odejściu” artystki Zuzanny Janin oraz o terminie jej pogrzebu. Kolejny nekrolog zamieściła jedna z niezależ-

nych warszawskich galerii. O prowokacyjnym charakterze przedsięwzięcia artystka poinformowała jedynie swoją rodzinę i najbliższych. Wynajęła operatorów, by sfilmowali ów pogrzeb. W dniu ceremonii, w przebraniu przybyła na Cmentarz Powązkowski, by uczestniczyć we własnym pochówku. Pragnęła w ten sposób zbliżyć się do tego, co niemożliwe, przeżycia własnej nieobecności, nieistnienia, śmierci.

Katarzyna Kozyra natomiast nakręciła dwa filmy ukrytą kamerą w budapeszteńskich łaźniach publicznych. Dodatkowo, do łaźni męskiej udała się ucharakteryzowana na mężczyznę /gumowy penis/. Jednym z tematów tej pracy są sposoby ukazywania ludzkiego ciała. Rzecz ma być o tym jak nienaturalne są wizerunki propagowane przez media. Kozyra pokazuje ludzi w sytuacjach nieformalnych, w momentach gdy są naturalni. Pokazuje, że ciało ludzkie funkcjonuje przecież również poza kontekstem pornograficznym, związanym ze śmiercią, przemocą. Patrząc z perspektywy symbolicznego interakcjonizmu, trudno uznać, że filmowane osoby nie są w określonej roli. Zachowują się zgodnie ze schematem, jaki zakłada nieformalna sytuacja łaźni. Zdają się jednak być uwolnione od opresyjności kultury w stosunku do ciała, którą na co dzień zapewne odczuwają.

Mystyfikacje, które przedstawiłam różnią się od siebie pod względem towarzyszących im emocji, skali, ryzyka, stawki jaka jest kładziona na szali. Celem niektórych jest walka z tradycyjnym światem sztuki, ze statusem dzieła jako takiego. Inne koncentrują się na problemach ekonomicznych, społecznych. Wreszcie praca Janin jest bardziej intymna, dotyczy kwestii najdotkliwszej, osobistej. Różny też jest podmiot tych prowokacji, nie zawsze jest nim odbiorca-interaktor. W przypadku działań Yes Man, autorów „Czeskiego snu” czy Zuzanny Janin odbiorca dzieła, potencjalny bywalec kina czy galerii, jest jedynie zewnętrznym obserwatorem mistyfikacji. W przypadku niektórych działań Kolektynu Zero Jeden mamy do czynienia z wejściem w kolizję z prawem. Praca Janin jest natomiast najbardziej kontrowersyjna pod względem moralnym. Kłamstwo jest znacznie trudniejsze, jak twierdzi Ekman, gdy w grę wchodzi emocje i uczucia, gdy to one mają zostać sfalszowane. Uważam, że kłamstwo jest trudne również wtedy, gdy w grę wchodzi emocje osoby okłamywanej, podmiotu, jak ma to miejsce w przypadku akcji Janin. Była to praca niosąca ryzyko szerokiego zakres przedsięwzięcia. Jej fiasko wiązałoby się z większym poczuciem straty, niż na przykład ryzyko niepowieszenia swojego dzieła na ścianie muzeum przez Banksy’ego. Podobne, a może nawet większe poczucie straty wzbudzić mogłoby odkrycie prowokacyjnego charakteru pracy Darko Maver, której realizacja rozciągała się przecież w lata. Jest ona chyba najbardziej pieczołowicie knutą mistyfikacją. Po pierwsze, w najbardziej wyrafinowany, niezwykle złożony sposób wykorzystuje dostępne środki techniczne, z fotografią i sferą cyberprzestrzeni, perfekcyjnie wykorzystuje je w budowaniu mistyfikacji. Wskazuje na różne możliwości wykorzystania medium, służy ono budowaniu oszustwa, ale jest także narzędziem jego ujawniania. Nawarstwienie się płaszczyzn, mieszanie się prawdy z fałszem sprawia jednak, że w rezultacie nie

jest łatwo zorientować się, co nie jest oszustwem, a jeszcze trudniej uwierzyć, że faktycznie nim nie jest. Wreszcie kolektyw ten najśmielej poczyną sobie z odbiorcą, włącza go w obręb pracy, czyni go mocą ustanawiającą dzieło, zarazem drwiąc z niego. Taki stosunek artysta – odbiorca jest rezultatem zmniejszania się dystansu między nimi dwoma. Ponadto dotyka najszerszego spektrum problemowego i pozwala na wielopoziomą analizę. Zaprzecza tym samym tezom głoszącym, że sztuki odwołujące się do estetyki szoku, nastawione na prowokację, nie są w stanie wywołać u odbiorcy pogłębionej refleksji.

Sztuka współczesna stanowi wyzwanie dla teorii mimetycznych. Zaprezentowane przeze mnie prace w nowym kontekście stawiają również problem prawdy w twórczości artystycznej. Wszystkie te działania przeciwstawiają się prawdzie, ale w różnym sensie, na różnych płaszczyznach. W sensie logicznym mamy do czynienia z opozycją prawda – fałsz. Na gruncie filozofii jednak istnieje szereg pojęć przeciwstawnych prawdzie. Fałsz posiada różny status. Naszemu życiu zawsze towarzyszyła refleksja nad statusem ontologicznym tego, co nas otacza. Obecnie jednak pojawiają się problemy dotąd nieistniejące, a dotyczące kwestii realności, hiperrealności, wirtualności, symulakryczności, autentyczności. Nowego znaczenia zdaje się nabierać też rozróżnienie prawdy i nieprawdy. Kamera, podobnie jak aparat fotograficzny, jest narzędziem służącym zarówno jednemu jak i drugiemu. Problem ten analizuje w swych pracach na przykład Lynn Hershman. W swych wypowiedziach dostrzega analogie między spustem migawki a cynglem pistoletu¹³. Artysta zostaje wyposażony w coraz nowe narzędzie władzy.

Fotografia i film w zaprezentowanych przeze mnie przykładach – nawet jeśli są narzędziami w służbie mistyfikacji – to jednak dokumentem fałszywej, ale rzeczywistości. Fotografia zmartwychwstałego Darko Mavera nawet jeśli nie przedstawia jego samego, przedstawia prawdziwego człowieka, z krwi i kości, podającego się za jugosłowiańskiego artystę. Nie jest niczym odkrywczym, że tak fotografia jak i film nie muszą odnosić się do rzeczywistości, jedynie ją symulując. Efekt ten na gruncie filmu zapewniają efekty specjalne. Natomiast przykładem z pola fotografii może być choćby ostatnia praca Anety Grzeszykowskiej „Portrety”. Jest to impresja odnosząca się do cykli portretowych Thomasa Ruffa, ale zdjęcia przedstawiają wizerunki postaci nieistniejących, stworzonych przez artystkę w komputerowym Photoshopie.

Mimo, że autorka projektu otwarcie się przyznaje do swojej manipulacji, oglądając zdjęcia trudno uwierzyć, że osoby na nich przedstawione nigdy nie istniały, że ich nie ma.

Żyjemy w świecie, w którym nie możemy być bezrefleksyjnie ufni nawet własnemu zmysłom. Tym bardziej nie powinniśmy ufać obrazom. Już Platon przed przestrzegając, że przynależąc do trzeciej rzeczywistości, odwracają one uwagę od świata rzeczywistego. Ponieważ obecnie obrazy wypełniły świat (telewizja, rekla-

¹³ Lynn Hershman. *Bunt ujarzmionych ciał*, CSW, Warszawa, 1994 9katalog towarzyszący wystawie).

ma uliczna itd.), chyba jedyną przestrzenią, w której teoretycznie nie powinniśmy być oszukani jest sztuka. W ostateczności możemy pozwolić artystom, w ramach ich ekspresji twórczej, trochę się poszukiwać (pomijam oczywiście kwestie autentyczności dzieł sztuki). Co jednak jeśli znajdujemy w gazecie nekrolog, że nasz ukochany artysta nie żyje? Co, gdy oglądamy wystawę przedmiotów poćwiartowanych na drobne kawałki, które potem okazują się zwłokami ludzkimi?

Estetyka szoku jest odpowiedzią na potrzeby odbiorców. Przykłady, które przytoczyłam w większym lub mniejszym stopniu w tę estetykę mogą się wpisywać. Nawet jeśli nie poruszają one charakterystycznych dla estetyki szoku tabu (śmierć, seks, religia), to są prowokacyjne dzięki zastosowanej metodzie. Ich prowokacyjność jest niezwykle wyszukana. Artyści, których pracami się zajęłam, nie chcą szokować a jedynie poprzez wstrząs przekazać pewne treści, wpłynąć na rzeczywistość. Sztuka bazująca na mistyfikacji jest, moim zdaniem, kwintesencją współczesności w ogóle. Z jednej strony coraz efektywniejsze jej wykorzystanie jest możliwe dzięki wynalazkom cywilizacyjnym. Korzysta ona z nich, ale i unaczynia ich potencjał kreacyjny, możliwość tworzenia alternatywnych rzeczywistości. Jest również próbą twórczego uchwycenia rzeczywistości i jako taka posiada duże możliwości jej diagnozowania. To właśnie za pomocą kłamstwa, negacji, więcej można wyrazić, tkwi w tym potencja. W rezultacie mistyfikacja pozostając w sferze nieprawdy, służy ujawnianiu prawdy, choć jest to prawda subiektywna, taka jak widzą ją autorzy poszczególnych prac. Mistyfikacja wreszcie jest doskonałym przykładem wchodzenia sztuki w życie, wychodzenia poza przestrzeń galerii. Pozwala odczuć konsekwencje zmniejszania się dystansu między artystą i odbiorcą. Gra jaka między nimi się wywiązuje, zmusza odbiorcę do wzmożonej czujności, co postrzegam jako pozytywny wpływ na percepcję sztuki. Ta nowa sytuacja percepcyjna odbiera bezpieczeństwo, spokój kontemplacji, dając nową jakość w postaci stymulacji. Nie pozwala na bierność, rozleniwienie intelektualno-zmysłowe. Zmusza odbiorcę do kreatywności, ma on zachować dystans i zaangażować się jednocześnie.

Sztuka współczesna chce wejść z dialog z otoczeniem, z życiem i z nauką. Prowokuje jak nigdy dotąd nie tylko krytykę sztuki, ale socjologię sztuki właśnie. Stwarza dla niej szerokie pole do analizy. Zachęca ją do wejścia w dialog. Jak się okazuje ma wiele do powiedzenia na temat przedmiotu badań, jakim zajmuje się socjologia – społeczeństwa.

BIBLIOGRAFIA

- Baumgaertel T. (2001), *Net.art 2.0 Verlag fuer moderne Kunst*, Nuernberg.
Ekman P. (1997), *Kłamstwo i jego wykrywanie w biznesie, polityce, małżeństwie*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa

- Grzinić M. (2004), *Situated Contemporary Art. Practices. Art, Theory and Activism form (the East of) Europe*, Złozba Lublana ZRC.
- Home S. (1993), *Gwałt na kulturze*, Signum, Warszawa.
- Kluszczyński R. W. (1999), *Film wideo multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Warszawa.
- Sosnowski L. red. (2001), *Aesthetica perennis?*, WUJ, Kraków.
- www.0100101110101101.org
- www.exchangegallery.cosmosnet.pl

Summary

XXth century established new principles in the art and created new relations between an artist and a receiver. As a result an artist, as well as a receiver, has greater possibilities to act, to have more resources, more freedom and more courage. Nevertheless, art is not obliged to take in consideration moral problems as sciences (especially social sciences) do. Artistic activities can forget about ethics. Can such art reach areas unreachable for science? And study these problems? This art can use mystification as a useful research instrument.